O CENTRALNOSTI POJMA SLIKE U FILOZOFIJI DVADESETOG STOLJEĆA

Dario Vuger

Pregledni rad /
Review article
UDK 7.01:130.2]"19"

Sažetak

U naslovljenom radu autor će sagledati aspekte pojma slike kako se razvija kroz važne filozofske rasprave dvadesetog stoljeća. Pojam slike postaje središnjim mjestom filozofiranja u dvadesetom stoljeću iz više razloga, no najvažniji je pritom uvid koji je esejom *Doba slike svijeta* (*Die Zeit des Weltbildes*) ostvario Martin Heidegger, a u kojemu centralnost slike želi približiti jednom značajnijem povijesnom razvoju – onome ideje znanosti i istraživanja kroz cjelinu novovjekovnoga intelektualnog razvitka od renesanse naovamo. Ne treba nas, pritom, iznenaditi da je Heideggerova rasprava o dobu slike svijeta po svojoj temporalnoj dispoziciji istoznačna s kasnijom analizom Jeana Baudrillarda o poretku simulacija čiji izvor se nalazi upravo u središtu povijesnog razvoja zapadnjačke novovjekovne vizualne kulture, odnosno renesansnoj slici svijeta. Iako je već i sam Heideggerov esej dovoljan da nas zaokupi u raspravi o naravi slike u osvit modernih tehnologija, projekcija i transmisija pokreta i doživljaja na svim razinama svakodnevnog iskustva svijeta, njegova rasprava, kao i kasnija teorija spektakla Guya Deborda trebaju nam ovdje poslužiti tek da približimo sažetu skicu ili shematizam jednog centraliziranja pojma slike u nekih od najvažnijih mislioca dvadesetog stoljeća. Razumijevanje centralnosti pojma slike u suvremenoj filozofiji važno nam je upravo zbog mogućnosti neposrednijeg odnosa prema slici kao fenomenu, pa je i razmatranje povijesti pojma slike u suvremenoj filozofiji zadatak metodičke prirode koji će nam naposljetku pružiti nove mogućnosti konceptualiziranja slike kao predmeta umjetnosti, vizualnih studija i suvremene estetike.

Ključne riječi: slika, vizualna kultura, spektakl, filozofija 20. stoljeća, tehnologija

Uvod

Suvremena filozofija kontinentalnog kruga započinje koncem devetnaestog stoljeća u ozračju intelektualnih izazova sve bržeg razvoja znanosti i tehnike te političkih tenzija koje će se u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća transformirati u duhovnu, odnosno kulturnu i političku krizu Europe, potom i duhovnu krizu zapadnjačkog načina života uopće koji je prvu polovinu dvadesetog stoljeća označio jednim od najuzbudljivijih i ujedno najtragičnijih razdoblja ljudske povijesti. Bez obzira pak govorimo li o tragedijama, znan-

stvenim probojima ili ingenioznosti umjetničkih projekata dvadesetog stoljeća, dva motiva ostaju središnjim mjestom turbulentno globalizirane kulture u razdoblju od početka dvadesetog do prvih desetljeća dvadeset prvog stoljeća. To su, dakako, pojam slike koji svoju povijesnu i filozofijsku značajnost zadobiva šezdesetih godina u konceptualizaciji teorije spektakla kao društvene situacije poratne krize mišljenja gdje je „sve što se izravno proživljavalo udaljilo u predstavu“[1] te – s druge strane – problem vremena koji je u bitnom smislu označio zapadnjačko filozofiranje od konca devetnaestog stoljeća pa do današnjih dana posredstvom značajnog razvoja tehno-znanosti, teorijske fizike i kvantne mehanike. I sam se društveni spektakl, dapače, prema analizi Guya Deborda uspostavlja početkom dvadesetog stoljeća usporedno s razvojem fenomena kulturne politike i kulturne industrije koji jesu upravo epifenomeni spektakularne reorganizacije svakodnevnog života i (slobodnog) vremena u poraću pedesetih godina prošloga stoljeća.

Pojam slike postaje središnjim mjestom filozofiranja u dvadesetom stoljeću iz više razloga. Najvažniji je pritom uvid koji je esejom *Doba slike svijeta* (*Die Zeit des Weltbildes*) ostvario njemački filozof Martin Heidegger, a u kojemu centralnost slike u svakidašnjem životu želi približiti jednom značajnijem povijesnom razvoju – onome ideje znanosti i istraživanja kroz cjelinu novovjekovnoga intelektualnog razvitka od renesanse naovamo. Ne treba nas pritom iznenaditi da je Heideggerova rasprava o dobu slike svijeta po svojoj temporalnoj dispoziciji istoznačna s kasnijom analizom Jeana Baudrillarda o poretku simulakruma čiji izvor se nalazi upravo u središtu povijesnog razvoja zapadnjačke novovjekovne vizualne kulture, odnosno renesansnoj slici svijeta. Iako je već i sam Heideggerov esej dovoljan da nas zaokupi u raspravi o naravi slike u osvit modernih tehnologija, projekcija i transmisija pokreta i doživljaja na svim razinama svakodnevnog iskustva svijeta, njegova rasprava, kao i teorija spektakla francuskog teoretičara i situacionista Guya Deborda trebaju nam ovdje poslužiti tek da približimo sažetu skicu ili shematizam jednoga novog centraliziranja pojma slike u nekih od najvažnijih mislioca dvadesetog stoljeća. Uvjet mogućnosti da pojam slike uđe u jednu raspravu filozofske prirode pronalazi se pak u pojmu koji stoji na početku naslova Heideggerova eseja, a to je dakako *Die Zeit* odnosno vrijeme. Bez analize vremena ne postoje vrata mogućnosti da slika postane toposom ikakvoga filozofijskog interesa. Povezivanjem pitanja vremena s pojmom slike otvaramo jednako tako i mogućnost filozofijskog razumijevanja zadaće suvremene umjetnosti na razmeđi ikonoklazma i performativnosti događaja, dvaju praksi koje su u posebnom interesu upravo situacionističkih teoretičara u drugoj polovini prošloga stoljeća.

1 Guy Debord, *Društvo spektakla* (Arkzin, 1999), 35.

1

Razumijevanje centralnosti pojma slike u suvremenoj filozofiji važno nam je upravo zbog mogućnosti neposrednijeg odnosa prema slici kao fenomenu, pa je i razmatranje povijesti pojma slike u suvremenoj filozofiji označeno jednim posebno fenomenološkim naporom koji nije stran Heideggeru jednako kao što to nije niti Debordu, a čini se presudnim i dosad u kontinentalnom filozofskom krugu nedovoljno tematiziranim preduvjetom interdisciplinarnog pristupa vizualnih studija. Važno je, jednako tako, pitati o specifičnoj uporabi pojma slike u pojedinačnim filozofijama, načinu na koji se tim pojmom koriste u svom filozofiranju bez oportunog pokušavanja izvlačenja takozvanih filozofija ili teorija slike između redaka pojedinih filozofijskih djela. Na taj način vidjet ćemo da je pojam slike bitno povezan sa svim važnim problemima suvremenog mišljenja tijekom dvadesetog stoljeća i to ponajprije s problemom vremena, svakodnevnog života, kraja filozofije, razvoja tehnike i tehnologije, te takozvanih postmodernih, ikoničkih i slikovnih zaokreta u teoriji druge polovine dvadesetog stoljeća. U isto vrijeme valja primijetiti da od druge polovine devetnaestog stoljeća pojam i fenomen slike više nisu vezani samo uz umjetničko stvaranje, imaginaciju i umijeće predočavanja nego i uz konkretno, stvarno i neposredno iskustvo života posredstvom razvoja fotografije i filma kao što je slika – odnosno vizualizacija – postala temeljnim načinom razumijevanja i objašnjenja u fizičkoj znanosti. Slika se pojavljuje više ne kao prijenosnik simboličkih i estetičkih značenja nego kao paradigmatična forma medija nove kulture; ona postaje informativna, relevantna i fiksirana za referenta u stvarnome svijetu, bivajući ujedno od njega najradikalnije udaljena i konstruirana u čistoj – kibernetičkoj – razlici. Slika tako postaje u dalekosežnosti svoje dominacije doživljajem svijeta na početku dvadesetog stoljeća kontekst života odnosno *sistem* – kako njenu bit opisuje Martin Heidegger[2]. Vizualizacija, kao moderni sistem mišljenja (i života, prema Heideggeru), svoju prefiguraciju ima u fenomenu misaonog eksperimenta i važnosti upravo takvog načina objašnjavanja i razumijevanja fizičke stvarnosti koja se kroz unaprjeđenje tehnologija i znanstvenog razumijevanja svijeta radikalno udaljila od svakodnevnog života i na toj razini nije više (samo)razumljiva. Atomska fizika, kvantna mehanika i teorija relativnosti samo su neki od primjera u kojima „prirodno“ posežemo za vizualizacijama kako bismo upriličili nešto „stvarno“ što se ne može pokazati u „stvarnosti“, a za što se slika pokazuje presudnom. Ne moramo ni spominjati implikaciju kako kod sve tri teorije pojam vremena ima jednaku važnost time što i samo postaje slikom, odnosno njenim djelom.

Upravo u tom se smjeru kreće rasprava francuskog filozofa Henrija Bergsona u djelu *Materija i memorija*. Gotovo nikada ranije – ili tek sporadično – nije filozofija bila u toliko bliskoj svezi s najrelevantnijim su-

2 Martin Heidegger, *Doba slike svijeta* (Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu 1969), 33.

vremenim pitanjima i problemima od važnosti za razumijevanje ukupnog kretanja svijeta prema važnim otkrićima u poljima tehnologije, znanosti i psihologije. Pitanje analize predmetne stvarnosti kao skupa slika ostat će relevantno za Bergsonovu vitalističku filozofiju jednako kao i za Heideggerovo filozofiranje u okružju postavljanja temeljnog zadatka fenomenologije – a to je, dakako, razračunavanje s pojmovima bitka, bića (tzv. ontološke diferencijacije) i vremena odnosno svijeta. Dapače, Bergsonova je filozofija u tome pogledu posebno uzbudljiva jer je pružila posve nove spekulativne perspektive svakodnevnih i napose bitnih fenomena ljudskog života, a koji se tiču temeljnih životnih procesa, poput mišljenja, djelatnosti osjeta, naravi vanjskog svijeta kao prirode i kulture itd. Tome je pak tako stoga što veći dio njegovih djela nastaje kao neposredna reakcija i dijalog sa suvremenim znanstvenim otkrićima i teorijama, i to upravo s ciljem pokušaja pomirenja znanstvene teorije sa svakodnevnim iskustvom, odnosno s osobitostima pojedinačnog doživljaja života i stvarnosti, trajanja i odvijanja života u svijetu. U tome je smislu Bergsonov zadatak posebno kritičke naravi, pa će i njegova recepcija sezati daleko izvan filozofijskih krugova i zadirati u područja politike, kulture, a posebice utjecati i na njemu suvremenu umjetničku proizvodnju, najznačajnije možda i na pisca Marcela Prousta, a u posebnom smislu i na Alberta Einsteina[3] u kontekstu suvremenog razumijevanja i valorizacije njegovih otkrića u djelu *Trajanje i simultanost* (*Durée et Simultanéité*) iz 1921. godine.

U reakciji protiv materijalističkih teorija svijesti na kraju devetnaestog stoljeća Bergson želi iznova odrediti ulogu i odnos fizičkih datosti, svijesti i doživljaja stvarnoga kritizirajući redukcionističke pretpostavke temporaliziranja svijesti u određeni dio strukture mozga. Na mjestu toga temporaliziranja Bergson, osim uvođenja pojma slike – koji ćemo sada objasniti – iznosi još jednu snažnu i osobito važnu tezu: „svijest znači moguće djelovanje“[4], potenciju; svijest znači *postajanje* sviješću. U tome pogledu on nastavlja, ovaj put vezujući jasno svijest i opažanje: „Opažanje, shvaćeno onako kako ga mi shvaćamo, jest *mjera* našeg mogućeg djelovanja na stvari i samim tim i obrnuto, mogućeg djelovanja stvari na nas.“[5] Opažanje je prema tome već i oblik svijesti. Na granici toga odnosa postavljeno je tijelo kao „zajednička granica vanjskog i unutarnjeg – jedini dio ekstenzivnosti koji se istovremeno opaža i osjeća“[6]. I dalje: „Razmotrite taj sistem slika koji se naziva materijalnim svijetom. Moje tijelo je jedna od njih. Oko te slike se razmješta predodžba, što će reći njen mogući utjecaj na druge.“[7] To je slika-tijelo koja konstituira stvarnost

3 Jimena Canales, *The Physicist and The Philosopher. Einstein, Bergson and the Debate That Changed Our Understanding of Time* (Princeton University Press, 2015).
4 Henri Bergson, *Materija i pamćenje* (Fedon, 2013), 52.
5 Bergson, *Materija i pamćenje*, 59.
6 Bergson, *Materija i pamćenje*, 60.
7 Bergson, *Materija i pamćenje*,60.

svih drugih okolnih slika, odnosno materijalnog svijeta napose. Ono je dio konstrukcije stvarnog svijeta onoliko koliko to danas potvrđuju kvantne teorije promatrača koji je uvijek dio rezultata nekog eksperimenta, a ne na neki način od njega odvojena činjenica.

Memorija je, naprotiv, idealna, a sastoji se od pohranjenih slika, virtualnih, odnosno neaktivnih uputa, shematizama i znakova. Ona daje izvjesnost svakoj aktualnosti i takoreći postvaruje stvarnost. Stvarno je u tome sklopu ono predmetno i slikovito, cjelokupnost materijalnog svijeta kao sistema slika u kojemu djeluje naše opažanje kao utemeljujuća aktivnost svijesti. Bergson kaže da je sadašnjost ideomotorna, naspram memorije i prošlosti koja je u njoj pohranjena. Posredstvom privilegirane slike-tijela sadašnjost predstavlja sistem pokrenutih slika čiji je odnos s nama određen vještinom naše svijesti da upravlja stvarnim predodžbama i virtualnim slikama iz pamćenja. Pojam slike kao slike procesa ljudske svijesti i života napose funkcionalan je samo i isključivo kroz kontekst memorije, odnosno pamćenja i svijesti kao opažajuće djelatnosti potenciranja našeg odnosa sa slikama. Nije teško vidjeti kako Bergson koristi pojam slike u djelu *Materija i memorija* upravo u smislu fotografske slike, odnosno slike s dodanom vrijednosti stvarnoga, odnosa sa svijetom u njegovoj neposrednoj datosti. Slika-tijelo je u tom pogledu sama optika stvarnoga i predstavlja pragmatičan oblik ulaska materijalnog svijeta u psihološki život čovjeka.

Osim što je prokazao slikovitu narav stvarnosti onkraj fizikalizma znanosti i idealizma filozofije, Bergson je prvi filozof koji je pokušao razumjeti prirodu filmske slike, i to ponajprije kao moguće slike osobitosti izvornog trajanja ljudskog života desetljećima prije Benjaminova zaključka o izviranju optičkoga nesvjesnog u fotografskoj slici[8]. Mehanički pokret, kinematika, odnosno mehanički proizvedena iluzija pokreta u sukcesiji slika, kinematografija, predstavlja važnu točku u razvoju vizualne kulture zapada prije kibernetike i digitalne paradigme u kojoj vizualni fenomeni postaju u bitnom smislu postfotografski i postkinematički. Na početku dvadesetog stoljeća kinematografija predstavlja prvi važan znak društvenog spektakla: jednu instancu udaljavanja života u predstavu, ovdje na primjeru filma. Bergsonovo promišljanje kinematičke iluzije ima dalekosežne posljedice u filozofiji tehnologije Gillesa Deleuzea i Baudrillardovoj teoriji simulakruma. Najjednostavnije izraženo „Da bi slike bile animirane, negdje mora postojati pokret. On ovdje zaista postoji; u unutrašnjosti aparata.“[9]. Odnosno, iza naizgled jednostavne iluzije pokreta stoji kompleksni mehanizam koji se jedini pokreće u danoj izvedbi iluzije. Motor, zatvarač objektiva, mehanizam aparata omogućuje slikama da se smjenjuju brzinom dovoljnom da u promatraču, kojemu je taj mehanizam sakriven (a brzina nepoznata, ponovno heideggerijanski izraženo), iza-

8 Usp. Walter Benjamin, *Estetički ogledi* (Školska knjiga, 1986), posebice esej „Mala povijest fotografije“.
9 Henri Bergson, *Creative evolution* (Random house, 1944), 297.

zovu dojam pokreta na daljinu od njega kao i stvarnog pokreta filmskog projektora. Kao takav, film se prvo pojavljuje kao pomagalo znanosti, u bilježenju teško vidljivih stanja, njihovom rastezanju ili vremenskom tiješnjenju stvarajući tako vjerne simulacije različitih procesa. Ujedno, film je znakovit u tom pogledu jer prikazuje ireverzibilnost trajanja na razlici uspostavljenoj u pojmu smisla. Film možemo pustiti unazad (naopačke, dapače), ali iz reprezentiranog pokreta tako izostaje smisao, kao što bismo to mogli napraviti s puštanjem glazbe unatrag. Pokret u samom mehanizmu te iluzije ostaje, doduše, isti; i uz izokrenutu filmsku vrpcu slika još uvijek „ide naprijed". Važno ostaje istaknuti da razvojem filma i posredstvom slike dolazi do jasne i temeljite reorganizacije vremena i pažnje u zapadnoj kulturi. Nikada dosad nije bilo moguće zabilježiti i izmjeriti vrijeme u slici, i to posredstvom tehničke iluzije. Upravo pomoću te slike – između nebrojenih drugih suvremenih mu primjera – zaključiti će Heidegger kako se znanost toliko jasno i značajno suprotstavila življenom iskustvu da je zapravo dovela do porasta iracionalnoga kao nužne posljedice toga stanja. U tome stanju udaljavanja, smanjenja udaljenosti, ekonomiziranja iluzija, doba slike svijeta za njega je označeno nadolaskom onoga gigantskog[10], monolitnog karaktera iluzije u suvremenom svijetu. Sve je to – uz tehničku ingenioznost alata osmišljenoga da pomogne fizičkoj znanosti opisati svijet onkraj svakodnevnog iskustva – omogućeno kibernetikom kao sustavom informacijske standardizacije svih tehničkih sustava[11], pa tako i filmske slike u sukcesiju slika koje osiguravaju optimalnu iluziju. O odnosu tehno-znanstvenog svjetonazora i stvarnog života sam će Bergson reći kako je moderna znanost „kontaminirana slikom"[12].

2

Dapače, Heideggerova filozofija, upravo u pogledu pojma vremena, a njegovim posredstvom i kroz pojam slike ostaje u stalnom dijalogu sa stavovima Bergsona, ne zbog njihove kompatibilnosti i metodološke usklađenosti nego upravo zbog Bergsonove suvremenosti i značajnosti za davanje smjera i značaja filozofijskom istraživanju tehnike, znanosti i svakodnevnog života na početku dvadesetog stoljeća. Sva će ova pitanja Heidegger razrađivati u više desetaka spisa tijekom četrdesetak godina rada, a posebice polovinom dvadesetog stoljeća. U dva eseja najbolje se oslikava značajnost njegova zadatka mišljenja: spisima *Doba slike svijeta* i *Pitanje o tehnici*. Bez obzira na naslov samoga rada, u oba eseja presudno mjesto zauzimaju pojam tehnike i fenomen slike tek s različitim

10 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 25.
11 Norbert Wiener, *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine* (The MIT Press, 1985).
12 Henri Bergson, *Duration and simultaneity with reference to Einstein's theory* (Bobbs-Merrill, 1965), 11.

naglascima, u jednome na pojam informacije – koji upravo Heidegger inaugurira u filozofiju uopće – u drugom na originalnu misao *postavlja*, *gestell*, odnosno u-okvir-avanja. Pojam postava za Heideggerovu filozofiju tehnike jednake je važnosti i metodičke vrijednosti kao pojam slike za Debordovu teoriju spektakla, pa stoga ne treba iznenaditi da je navedene pojmove moguće dovesti u blisku svezu i prevođenje; postav i sliku, odnosno tehniku i spektakl, kao što smo ranije napomenuli. Izlaganjem biti tehnike kao postava Heidegger ukazuje na tehnički posredovano ustupanje svih stvari u okvir nekoga mogućeg djelovanja. Primjerice, na mjestu toka rijeke ustupa se slika riječnog toka kao izvora električne energije. Priroda je, takoreći, uokvirena za potencijalno iskorištavanje u neprekinutom nizu isporučivanja energije. Tehnika stavlja svijet na raspolaganje, a priroda postaje – kao i priroda čovjeka, njegova sveza s bitkom i poviješću – slikom, predmetom obavještavanja i upravljanja. Kada imamo sliku o nečemu, a posebice pak sliku prirode kao resursa, pred nama stoji sustav mogućeg upravljanja, pokoravanja predmeta putem njegova daljnjega tehničkog obrađivanja. Time što je njeno 'stvarno' postojanje kao djela prirode u stalnom postajanju zamijenjeno slikom, ili udaljeno u predstavu, možemo govoriti i o spektakularizaciji.

Posjedovanje tehnologije putem koje se priroda stavlja na raspolaganje čovjeku, koji sam postaje tako zavisan o tehnologiji, znači da „čovjek postaje biće koje svekolikom biću daje i određuje pravilo"[13] odakle Heidegger kaže sljedeće: „...novovjekovni odnošaj spram bića postaje borbom *nazora* na svijet u koju čovjek oslobađa ničim sputanu snagu proračunavanja, planiranja i kroćenja svih stvari (...) brzinom koja je sudionicima nepoznata. Znamenje tog događaja je da se posvuda i u najrazličitijim oblicima i odjecima pojavljuje ono gigantsko."[14] Doba slike svijeta otkriva se ovdje kao dvostruki prijelaz, s jedne strane događa se transformacija tehnike u tehnologiju posredstvom kibernetičke znanosti, a potom i prijelaz s heterogenog svijeta doživljaja u homogeni svijet slika, odnosno jedinstveni *sistem* svijeta u slici u kojemu udaljenosti i veličine postaju funkcionalni elementi korisničkog iskustva, a ne zadanosti stvarnog života u svijetu. Tehnika, iz perspektive heideggerijanskog postavlja, ali i bergsonovskog kinematizma prevladana je pojavom kibernetičke znanosti i povratnog upravljanja procesima putem informacijskih sustava koji efektivno među sobom i među ljudima izvršavaju odnos pomaknut u sliku, odnosno nesmetan optjecaj slika svih vrsta. Pokret se (kinematizmom) i doživljaj svijeta (transmisijom i emisijom slika) pomaknuo u unutrašnjost aparata svih vrsta.

Unatoč tobožnjoj hermetičnosti Heideggerova filozofiranja, prijelaz s filozofiranja u ozračju kritike razvoja zapadnjačkog mišljenja u smjeru zaborava bitka kroz cijelo novovjekovlje k Debordovoj kritici spektakla

13 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 20.
14 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 25.

razumljenoga kao produženja „zapadnog filozofskog projekta“[15] jasan nam je iz sljedećeg citata koji ćemo komplementirati Debordovim izvodima iz *Društva spektakla*, a kako se bližimo kraju rasprave. Heidegger u zaključku *Doba slike svijeta* kaže slijedeće:

„Gdje svijet postaje slikom, biće se u cjelini uzima kao ono po čemu se čovjek ravna, što on dakle na odgovarajući način hoće privesti pred sebe tj. imati pred sobom a time u odlučnom smislu predstaviti (...) gdje svijet postaje slikom, gospodari sistem i to ne samo u mišljenju...“[16]

„Sav život u društvima, u kojima vladaju moderni uvjeti proizvodnje, objavljuje se kao golema akumulacija spektaklâ. Sve što se izravno proživljavalo, udaljilo se u predstavu.“[17]

(Slika 1) Akumulacija spektakla znači ovdje upravo opisan pomak koji je omogućen konceptualizacijom bergsonovske filozofije slike, i prema njoj se ovdje spektakl posebno određuje kao događaj u kojemu slikovne reprezentacije nadomještaju izvornost i trajno razvijanje memorije, odnosno ljudske svijesti koja jednom nadomještena strojem-slika postaje efektivno *bez-smislena*. S druge strane, *udaljavanje u predstavu* upravo je citirani heideggerijanski moment predstavljanja, držanja pred sobom, udaljavanja koje ima reprezentativnu ulogu stvaranja slike od svijeta, odnosno nazora na svijet, a u krajnjoj instanci pojave života kao stila, odnosno *lifestylea* ili naprosto svjetonazora. Sve rečeno ima važan povratni učinak na razumijevanje slike-tijela u Bergsona i pojavu tijela kao središnjeg predmeta filozofije na koncu dvadesetog stoljeća, što je natuknica koju na ovome mjestu ne možemo pratiti do njenog razrješenja.

Sama Debordova teorija spektakla iznesena u njegovu kapitalnom djelu *Društvo spektakla* 1967. godine u potpunosti je zavisna od bitno filozofijskog razumijevanja pojma slike, pojma koji ne pripada likovnoj kritici i studijima vizualne kulture, nego upravo filozofiranju u ozračju najvažnijih pitanja znanosti i problema tehnologije dvadesetog stoljeća na razmeđi pojmova vremena, informacije, medija, inteligencije i života u doba virtualne stvarnosti i digitalne svakodnevice u nastajanju. U Debordа zbiljnom postaju implikacija Bergsonova i konsekvenca Heideggerova filozofiranja, pokreti zarobljeni u slikama trajanja postaju općim mjestom ljudskih odnosa, a svijet na taj način – i sam slikom – postaje preplavljen vizualnošću, odnosno postvaruje se u sistemu slika, sistemu u kojemu je život sam pomaknut u unutrašnjost aparata. Spektakl je – kako ga opisuje Debord – „društveni odnos između pojedinaca, posredovan slikama“[18] koje se pojavljuju kao nadomjestak (društvenog) svijeta, odnosno kao svijet slika i kao svijet-slika ujedno. Spektakl je pritom uvijek inter-aktivan jer u njemu ideja ideo-motorne sadašnjosti (Bergson) postaje slikom društvene kontrole. Ova je kontrola u povratnoj sprezi s uspješnim

15 Debord, *Društvo spektakla*, 41.
16 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 20.
17 Debord, *Društvo spektakla*, 35.
18 Debord, *Društvo spektakla*, 36.



> Harun Farocki, *Interface*, 1995. (https://www.moma.org/collection/works/147854)

upravljanjem naših slika čiji je krajnji cilj stvaranje društva konformizma, odnosno „uvećanog opstanka“[19].

Da je pritom slika-svijeta postala privilegiranom slikom ne iznenađuje koliko tendencija da slika svijeta sama zamijeni – kao efektivni nazor na svijet – sliku-tijelo pojedinca. U poplavi informacija narcizam postaje objektivna činjenica učinkovitog upravljanja svijetom, jedini način organizacije svakodnevnog života koji podupire trenutačni način proizvodnje i potrošnje. Ne samo činjenica da je naše tijelo središte našeg svijeta nego je naš svijet jedini svijet koji je ostao dostupan (i to kao slika bez svijeta, parafrazirajući Žarka Paića), pitanje granice koju je naše tijelo predstavljalo više nije važno. To je samo jedan od ključeva za rastvaranje dalekosežnosti Debordove kritike spektakla u kontekstu suvremene filozofije i njenom značajnom interesu za pojam slike u novovjekovlju, a u postmodernom društvu posebice.

3

Ekscentričnu mapu toga nastojanja izradio je u svojim esejima Jean Baudrillard svojim ranije spomenutim poretkom simulakruma koji se želi postaviti – putem akademske reaproprijacije Debordova načina filozofiranja – kao *Heidegger nakon Heideggera*, temporalizirajući svoju kritiku upravo u rasponu koji je potonji naznačio u svoja dva eseja, posebice u *Dobu slike svijeta*, ali koristeći se jasno i odjelito jezikom rekuperirane situacionističke kritike svakodnevnog života druge polovine i konca dvadesetog stoljeća, dobu koje sa svakim pravom možemo nazvati „malim debordovim stoljećem“[20]. Kraj dvadesetog stoljeća pak predstavlja ujedno i konceptualnu granicu Baudrillardova filozofiranja koju u naknadnim spisima zreloga razdoblja nije uspio prijeći. U situaciji, naime, rastjelovljenog društva i hiperbrze razmjene informacija on je zastao, kao i mnogi

19 Debord, *Društvo spektakla*, 52.
20 A nasuprot poznatoj Foucaultovoj izjavi kako ćemo 20. stoljeće imati kao Deleuzeovo stoljeće.

teoretičari slike u provenijenciji filozofije umjetnosti – kao već anakrone kulturno filozofijske discipline – u konceptualizaciji tijela kao toposa kulturne kritike kasnog kapitalizma, putem filma i književnosti radikalne tjelesnosti koja se očituje u radu Davida Cronenberga ili pak J. G. Ballarda, filozofske poetike Nicka Landa i sl.

U svom ponajvažnijem djelu *Simulacije i simulakrum* (*Simulacres et simulation,* 1981.) Baudrillard razrađuje poredak simulakruma. Vremenski gledano, na prvome se mjestu nalazi krivotvorina koja – iako istovjetna svome izvorniku – još uvijek očituje bitnu razliku između slike i svijeta. Nakon krivotvorine nastupa proizvodnja u čijoj biti leži serijalnost, a odakle u nastupu tehničke reproduktivnosti svih stvari u slike dolazi do mogućnosti stvaranja svijeta slika te u serijama slika i moderne slike svijeta. Naposljetku, u suvremenom dobu nastupa simulacija kao model novog svijeta, onoga naime u kojemu slika nastupa kao integralni dio svijeta, ujedno ga sakriva i otkriva ne dajući pristupa razlikovanju između slike i svijeta. Radi se o svijetu efektivno lišenom slika, ali i slici bez svijeta, jednostavno sklopljenima u svijet-sliku; to je „karta novog svijeta, karta koja točno prekriva njegov teritorij“[21] kao vjerojatno najbolja definicija simulakruma iz usta teoretičara najzaslužnijega za Baudrillardov akademski uspjeh. Tako u svom eseju *Simbolička razmjena i smrt* Baudrillard opisuje nastup trećeg poretka simulakruma: „Na djelu je i urušavanja stvarnosti u hiperrealizam, u brižno podvostručavanje stvarnosti (...) od medija do medija stvarnost se rasplinjuje, ona postaje alegorija smrti, ali dobiva na snazi upravo vlastitim razaranjem, ona postaje stvarnošću stvarnosti radi, fetišizam izgubljenog predmeta – ne više predmet predstavljanja, nego vrhunac nijekanja i vlastitog obrednog istrebljenja: hiperrealnost.“[22]

Poredak simulakruma reprezentira ili dovodi u najužu svezu heideggerijansku sliku svijeta s debordijanskom posljedicom udaljavanja u predstavu, prekrivanjem svijeta mapom, postajanja slikom, simulakrumom. Zato se nakon Baudrillarda, da bi se napredovalo u mišljenju slike, spektakla i drugih suvremenih kibernetičkih fenomena potrebno vratiti prvo Debordu i njegovim *Komentarima uz društvo spektakla*, a onda njegovim najvažnijim komentatorima i kritičarima. Vrijednosti Baudrillardove teorije ostaju između redaka onoga što o njegovoj filozofiji vrijedi akademski prepričavati, zato upravo zbog očuvanja subverzivnih potencijala praksi koje on zasniva tek u naznakama i postraničnim biografemima, probleme suvremenog načina proizvodnje, medija društvene kontrole i sl. ne bismo trebali adresirati Baudrillardovim kao niti debordijanskim terminima, nego se akademski ograničiti na diskurs koji odgovara stvari mišljenja, a tek potom i u posebice drugačijem okruženju istražiti mogućnosti prakse kao posebne znanosti svakodnevnog života. Debordov *detournement* i Baudrillardova *patafizika* samo su neki od primjera mogućnosti takvih praksi. (Slika 1) Primjenjivati te radikalne metode na ne-

21 Debord, *Društvo spektakla*, 47.
22 Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja* (Jesenski i Turk, 2013), 129.

Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013. (https://www.moma.org/collection/works/181784)



što trivijalno poput filmske ili književne kritike, pa napose i one likovne značilo bi na kraju igrati se već u rukama jedne duboko konformirane kulture koja je kompromitirana upravo zbog nepodnošljive udobnosti naše vlastite pozicije da kritiziramo i proizvodimo kritiku bez stvarnoga, već samo sa slikovitim učinkom umrežavanja u svijet stvari vrijednih da se o njima govori, ali nedovoljno motivirajućima da se o njima i prema njima djeluje.

Zaključak

Konačno, gledajući dosad pokriveni razvoj pojma slike u filozofiji dvadesetog stoljeća, ubrzo nakon recepcije Baudrillardovih teza o simulakrumu i drugih važnih mu komentatora, djelo *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti* (2006) Žarka Paića daje epilog jednom od ponajvažnijih konceptualnih transfera u kulturi dvadesetog stoljeća. To je, dakako, transfer slike, iz medija u pojam, iz umjetnosti u filozofiju, iz povijesti umjetnosti u vizualne studije i naposljetku u cjelokupno ozračje kraja filozofije i nastupa novih – integrativnih i sintetičkih – principa mišljenja i djelovanja. Napuštanje slike u umjetnosti događa se simultano s centraliziranjem slike kao predmeta filozofije tijekom dvadesetog stoljeća te s posebnim intenzitetom u njegovoj drugoj polovini. U trenutku prelaska u novo tisućljeće svjedoci smo razvoja digitalnih tehnologija koje zaključuju ovaj radikalan prijenos u novom zajedničkom pojmu filozofije i umjetnosti – kibernetici. Slika, kao i vrijeme, za zapadnu kulturu danas čine uvjete mogućnosti djelovanja u suvremenom svijetu. Pismenost o slici presudna je za razumijevanje svakodnevnih obrazaca kulture, politike i ekonomije, pa je filozofiranje o slici postalo opravdano duhovnom vježbom u umjetnosti novog doba, umjetnosti koja uzima sliku – onako kako ju je probavila filozofija dvadesetog stoljeća, od temelja svijesti do biti spektakla – za svoj predmet. Nakon što slika u umjetnosti ustupi svoje mjesto događaju svijeta sve postaje izvedbom, interaktivnom igrom svjetova sintetički stvorenih realnosti umjetnosti kao eksperimentalne znanosti, politike kao estetike, ekonomije kao kulturalnog *managmenta* i

tako dalje. U toj rastvorenosti govoriti o slici znači govoriti o svemu i ni o čemu, pa se zadatkom mišljenja pojavljuje artikulacija jezika bez svijeta, promišljajući „mogućnosti smisla ljudskog bitka u bezavičajnosti tehničkoga svijeta“[23]. Paić svoju tezu u *Slici bez svijeta* ponavlja i formulira više puta, pa i ovako:

„Nestankom djela kao znaka očitovanja smisla umjetničkog stvaralaštva nastaje nešto s onu stranu umjetnosti prikazivanja – čista događajnost performativnosti i konceptualnosti, neprestano novo zbivanje svijeta, života i umjetnosti kao nadomjestka za izgubljeno mjesto svetkovine u znanstveno-tehničkome nabačaju bitka i vremena.“[24]

Ova teorija umjetnosti i kulture na izmaku tisućljeća nije bez posljedica. Sinkrono sa strelovitim razvojem tehnologija suvremenog svijeta pojam slike susrećemo još jednom u središnjem pojmu Paićeva filozofiranja – tehnosferi. „Tehnosferom se označava samoorganiziranje života u formi umjetnog uma.“[25] Upravo ovdje sažeti su svi aspekti rasprave o slici u dvadesetom stoljeću, a posebno potom i što to posljednje određenje slike-svijeta više ne uključuje u sebe pojam slike niti pojam svijeta nego radije pojmove tehnike (tehnosfere), vremena (života) i svijesti (uma).

Ikonoklazam je ovdje, stoga, samo metodičke naravi, za umjetnika i filozofa, kao pokušaj života bez vlastita svijeta, odnosno eksperimenta svijeta bez vlastite slike kao univerzalnog mjerila nego radije svijeta utemeljenoga u događaju koji o-slikava njegova stanja. Pa tako, dok suvremena filozofija analitičkog kruga, odnosno anglosaksonske tradicije empirizma i racionalizma ima jasno izraženu i definiranu filozofiju umjetnosti kao estetiku te posebne filozofije umjetnosti poput filozofije filma i sl., isto ne možemo reći i za filozofiju te filozofe kontinentalnog kruga, tradicije filozofiranja kojoj pripadaju ovdje spomenuti filozofi kao njen najvažniji suvremeni izraz. Filozofija kontinentalnog kruga duboko je povezana i pod utjecajem ne samo umjetnosti nego i politike te kulture svoga vremena, pa u svom suvremenom izrazu očituje opravdanu nesvodivost na akademsko razgraničenje pošto je Heidegger još šezdesetih godina proglasio njen kraj, a Debord ga u svojoj teoriji potvrdio. Ne treba posebno isticati koliko ovakva situacija – iako začudna i nerijetko kompleksna – pogoduje produbljenom kritičkom sagledavanju suvremene umjetnosti ne samo kao izraza kulture nego integralnog dijela duhovne situacije vremena i to umjetnosti kao kulture, politike i ekonomije u doba slike svijeta, hiperrealnosti ili pak društva spektakla. (Slika 3)

Cilj ove rasprave, dakako, nije proširivanje kritičkog ili analitičkog aparata – odnosno neke teorije slike – za analizu vizualne kulture 20. stoljeća. Ona je u svakom slučaju postala stvar prošlosti jer se u najvećem broju slučajeva slika danas više ne pojavljuje kao opipljiva, materijalna ili

23 Žarko Paić, *Treća zemlja: tehnosfera i umjetnosti* (Litteris, 2014), 209.
24 Žarko Paić, *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti* (Litteris, 2006), 131.
25 Paić, *Treća zemlja*, 5.



Nam June Paik, *Global Groove*, 1973. (https://www.moma.org/collection/works/107679)

dapače neposredno vidljiva činjenica. Najveći dio slika oko nas upravo titra, pojavljuje se kao signal ili emisija putem digitalnih zaslona svih vrsti. Jednako tako, one više ne reprezentiraju, nego naprosto vizualiziraju, ne čine stvar(nost) ponovno prisutnom – one pred-stavljaju, čine stvar(nost) dostupnom za izvedbu čitavog niza operacija, od nadzora do konzumacije. Dosljedno misliti sliku u suvremeno doba, kao pojma proizašloga iz filozofije, značilo bi ići onkraj problema granice slike, ne- i anti-slikovnosti, a u smjeru pomišljanja njena okolišnog i infrastrukturnog karaktera upravo u smislu u kojem Heidegger sugerira da tamo „gdje svijet postaje slikom, gospodari sistem i to ne samo u mišljenju.“[26]

Jedna je stvar, dakle, pojam slike u filozofiji, a druga je filozofiranje o slici. Kako znamo da Heidegger koristi sliku kao „metaforu“ u sklopu svog fenomenološkog nastojanja dolaženja do biti moderne znanosti – dakle, dio je perifraze koja označava cjelinu njegova fenomenološkog nastojanja – tako znamo da i kod Deborda pojam slike (kao pred-stave, izričito heideggerijanski pojmljene) zadržava formu perifraze pomoću koje dolazi do biti suvremenog doba kao spektakla u čijem „mirnom središtu“ stoji „slika sretnog ujedinjenja, okruženog očajem i strahom“. O konceptualnim sličnostima dvaju filozofskih nastojanja koja su obilježila mišljenja u Europi 20. stoljeća prije svega u filozofiji, a onda i društvenoj kritici naprosto nema mjesta govoru o figurama nastavljača. Zato ne govorimo o pokušaju širenja analize vizualne kulture, nego naprosto o približavanju filozofskog značaja slike kao koncepta koji ima svoju funkciju unutar filozofskih rasprava dvadesetog stoljeća, nikako o fenomenologiji slike ili vizualnim studijima koji imaju vlastitu genealogiju, strukturu i ulogu prije svega u formiranju novih akademskih diskursa, a čija se funkcija u kritičkim praksama dosad nije na neki važniji način iskazala. U tom smjeru

26 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 33.

kreće se i posljednja studija, odnosno urednička znanstvena monografija Krešimira Purgara pod naslovom *Images, Reality, and Digital Culture Towards a Post-Pictorial Condition* (Purgar 2025), dok infrastrukturno tumačenje slike kao nužnoga, ali nikako eksplicitnog predmeta (umjetničkog) istraživanja daje Hito Stayerl u svom, sada već klasičnom videoradu *How Not to be Seen* (2013).

„Tradicionalne slike nikada nisu bile zamjena za nešto izvan njih, kao što koncepti mimeze, imitacije ili sličnosti mogu sugerirati, već su neizbježno funkcionirale kao zamjene, drugim riječima, kao posrednici u ime nekoga ili nečega. Uporište ove teze je da su različite vrste prikaza u zapadnoj kulturi dosljedno pokušavale, iako s različitim razinama intenziteta, izraziti iste opće kategorije koje se odnose na sva ljudska bića – pokret, emocije, prostor, vrijeme, sjećanje, maštu – bez obzira na epohu, medij, stil ili tehnološki napredak. Naprotiv, ono što je uvijek bilo podložno promjenama kroz povijesno vrijeme i kulture bio je oblik pojavljivanja slikovnih zamjena, kojima se tradicionalno bavila disciplina povijesti umjetnosti, a kasnije semiotika, vizualni studiji i Bildwissenschaft. (...) Posljedično, kada više ne percipiramo sliku kao povezanu s drugim slikama, a njezin isključivi status kao specifičnog objekta, entiteta i medija nestaje – prvenstveno korištenjem tehnologije digitalne manipulacije – ulazimo u post-slikovno stanje."[27]

Odgovor na problematiku koja se u danom stanju suvremenosti otvara implicitno ostaje izvan dosega disciplina, koje su dijaloški, metodički i konceptualno povezane s tradicionalno shvaćenom vizualnošću/slikom. No dosljedno mišljenju tehnike u provenijenciji heideggerijanske tehnologije – smanjenju svih udaljenosti koje se paradoksalno objavljuje kao pojava onoga „gigantskog"[28] ili tehnološke singularnosti – ovdje se ne radi o proširenju polja, nego o njegovoj kontrakciji, uzmicanju koje je već ranije opisao Bergson u pogledu filmske iluzije, u unutrašnjost samih mogućnosti mišljenja, pa je time povratak filozofiji kudikamo opravdan.

Upravo u tom kontekstu pojavljuje se potreba i mogućnost posezanja za filozofijama koje u svom središtu imaju pojam slike, ali ne kao filozofija slike – gdje se slika pojavljuje kao izričit predmet – nego kao filozofija u kojoj pojam slike ima ulogu „središta gravitacije", kao metodička uputa o tome kako zahvatiti istinsku narav jednoga filozofskog pokušaja promišljanja suvremenog svijeta, a ne slike kao elementa koji se – zajedno sa životom koji predstavlja – povukao, bergsonovski rečeno, u unutrašnjost aparata. Na taj način slika je središnja za Heideggera utoliko što je – osim što govori o slici kao sistemu izričito u svom tekstu o *Dobu slike svijeta* – svoju fenomenologiju prožeo upravo slikovnom motivikom, od pojma pri-sutnosti (kao tubitka, *Dasein*) do postava (kao okvira, *Gestell*)[29], a jednako tako i za Deborda čiji je pojam spektakla upravo tako jedna „slika sretnog ujedinjenja okruženog očajem i strahom u mirnom središtu nesreće"[30]. Uobičajena genealogija teorije slike, vizualnih studija ili vizualne kulture provela bi nas tako i dovela u konačnici do stanovite reorganizacije i radikalizacije vizualnosti kao područja društvene kritike i političke analize, a što zajedno razumijemo pod krovnim nazivom slikovnog zaokreta (*pictorial turn*).[31]

U konačnici, dovoljno je prisjetiti se ponovno idiomatske definicije spektakla koju daje Debord, a gdje se spektakl pojavljuje kao društveni odnos između pojedinaca (dakle, cjelokupna informacijsko-komunikacijska djelatnost u obliku kulture) posredovan slikama, a da bismo vidjeli u kolikoj mjeri ona odgovara onome što opisuje Paić, a što preko Bergsona i Heideggera ostaje središnjim za filozofiju i umjetnost u suvremeno doba. Naime, ukoliko odnos (*raport*) razumijemo kao informacijsko-komunikacijski sklop, a sliku posredstvom Heideggera kao vizualizaciju bića u cjelini, tada društveni odnos ima karakter kibernetičke znanosti[32] (kako glasi naslov jedne – za Heideggerov kritički dijalog s kibernetikom – od važnih knjiga Norberta Wienera iz 1950. godine *Ljudska uporaba ljudskih bića* / *The Human Use of Human Beings*). Otuda posredovanost slikama postaje povratnim sklopom objektivacije-vizualizacije, (po)stavljanja-ispred, odnosno s jedne strane uzmicanja života u pred-stavu tako što ovaj putem slike postaje predmet raznoraznih informacijsko-komunikacijskih eksperimenata, pa tako i danas, u doba generativne umjetne inteligencije. Iz danoga se Debordova definicija može reformulirati kao kibernetički sklop vizualizacije/virtualizacije života, odnosno upravo (ranije definirane) tehnosfere kao načina na koji se spektakl u danom nastojanju samo-organizira.

27 Krešimir Purgar, *Images, Reality, and Digital Culture. Towards a Post-Pictorial Condition*. (Routledge, 2025), 2.

28 Heidegger, *Doba slike svijeta*, 26.

29 Usp. Martin Heidegger, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja* (Naprijed, 1996), 221 i dalje.

30 Debord, *Društvo spektakla*, 16.

31 Usporediti, primjerice, poglavlje „Znanost o slici i pictorial turn" (Gottfried Boehm, W. J. T. Mitchell i drugi) u Krešimir Purgar, ur., *Vizualni Studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata* (Centar za vizualne studije, 2009), 3–94.

32 Usporediti Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings* (Houghton Mifflin, 1950).

Literatura

— Baudrillard, Jean. *Simulacija i zbilja*. Jesenski i Turk, 2013.
— Benjamin, Walter. *Estetički ogledi*. Školska knjiga, 1986.
— Bergson, Henri. *Creative evolution*. Random house, 1944.
— Bergson, Henri. *Materija i pamćenje*. Fedon, 2013.
— Bergson, Henri. *Duration and simultaneity with reference to Einstein's theory*. Bobbs-Merrill, 1965.
— Canales, Jimena. *The Physicist and The Philosopher. Einstein, Bergson and the Debate That Changed Our Understanding of Time*. Princeton University Press, 2015.
— Debord, Guy. *Društvo spektakla*. Arkzin, 1999.
— Heidegger, Martin. *Doba slike svijeta*. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1969.
— Heidegger, Martin. *Kraj filozofije i zadaća mišljenja.* Naprijed, 1996.
— Paić, Žarko. *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*. Litteris, 2006.
— Paić, Žarko. *Treća zemlja: tehnosfera i umjetnost.* Litteris, 2014.
— Purgar, Krešimir, ur. *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Centar za vizualne studije, 2009.
— Purgar, Krešimir, ur. *Images, Reality, and Digital Culture. Towards a Post-Pictorial Condition*. Routledge, 2025.
— Wiener, Norbert. *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine.* The MIT Press, 1985.
— Wiener, Norbert. *The Human Use of Human Beings*. Houghton Mifflin, 1950.

Dario Vuger je docent na Katedri za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Osijeku. Doktorirao je na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Ljubljani disertacijom *Spectacle and Time in Contemporary Philosophy*, a diplomirao filozofiju, povijest umjetnosti te muzeologiju i upravljanje baštinom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dosad objavljivao radove u više znanstvenih i stručnih časopisa (*Phainomena*, *Synthesis Philosophica*, *Filozofska istraživanja*, *Tvrđa*) te zbornika i znanstvenih monografija. Član je Hrvatskog filozofskog društva, ULUPUH-a, HS AICA-e, Central and East European Society for Phenomenology i European network for Japanese philosophy. Član je uredništva časopisa *Nove Teorije* Sveučilišta J.J.Strossmayera u Osijeku. Za Centar za Vizualne Studije 2023. godine uredio je znanstvenu monografiju *Introducing Nostalgia Movements*. Među glavne istraživačke interese uključuje život i djelo Guya Deborda, filozofiju tehnike i znanosti, suvremenu estetiku te vizualnu kulturu i intelektualne tradicije Japana.